

*“The Who live in Sinaloa”: videomemes musicales,
punctum, contrapunto cognitivo y lecturas oblicuas*

*“The Who live in Sinaloa”: Musical video memes, punctum,
cognitive counterpoint and oblique readings*

por

Rubén López-Cano

Escola Superior de Música de Catalunya, España

lopezcano@yahoo.com

Los internet memes son unidades culturales de contenido digital multimedia que se propagan intensamente por la red en un proceso en el que son intervenidos, remezclados, adaptados, apropiados y transformados por sus usuarios una y otra vez. Su dispersión sigue estructuras, reglas, narrativas y argumentos que se matizan, intensifican o cambian constantemente dando lugar a *conversaciones digitales* de diverso tipo. Después de una introducción general a la memética, en este trabajo se analizan a fondo algunos aspectos del meme *Cover Heavy cumbia*. En este, los prosumidores montan escenas de conciertos de bandas de rock duro como Metallica, Korn o Guns N’ Roses, sobre músicas de escenas locales latinoamericanas como cumbia, balada, cuarteto cordobés, narcocorridos o música de banda de México. El análisis a profundidad de sus estrategias de sincronización audiovisual de materiales tan heterogéneos nos permitirá conocer a fondo su funcionamiento interno, sus mecanismos lúdicos, sus ganchos de interacción cognitiva y las lecturas paradójicas, intermitentes, reflexivas o discursivas que propician. En el análisis se han empleado herramientas teóricas del análisis del audiovisual, conceptos de los estudios acerca del gesto musical y del análisis de discursos no verbales de naturaleza semiótica con acento en lo social y pragmático.

Palabras clave: Internet meme, remix, remezcla digital, música plebeya, videomeme, memética, reciclaje digital musical.

Internet memes are cultural units of digital multimedia content that are spread intensely through the network in a process in which they are intervened, remixed, adapted and transformed by their users over and over again. Its dispersion follows structures, rules, narratives and arguments that are nuanced, intensified or constantly changing, giving rise to different digital conversations. After a general introduction to memetics, in this work some aspects of the meme Cover Heavy Cumbia are analyzed in depth. In this one, prosumers edit images of concert scenes of hard rock bands like Metallica, Korn or Guns N’Roses, over music from Latin American local scenes such as cumbia, ballad, Cordoban quartet, narcocorridos or band music from Mexico. The in-depth analysis of their strategies of audiovisual synchronization of such heterogeneous materials will allow us to fully understand their internal functioning, their playful mechanisms, their hooks of cognitive interaction and the paradoxical, intermittent, reflexive or discursive readings that they foster. This is the first of several articles in which fundamental aspects in audiovisual music memetics are addressed.

Keywords: Internet meme, remix, digital remix, plebeian music, videomeme, memetics, digital music recycling.

1. INTRODUCCIÓN A LA MEMÉTICA GENERAL¹

Los memes están por doquier. Inundan las redes sociales y sirven de soporte para la comunicación lúdica de millones de personas quienes, por medio de ellos, hacen comentarios críticos, irónicos o burlones acerca de diversos temas². La gran mayoría de nosotros convivimos e interactuamos con ellos cotidianamente dentro de lo que se denomina la cultura digital participativa en redes. Tanto es así, que repetidamente se les ha considerado como la manifestación de una nueva lengua vernácula de un folklore digital global (Milner 2016: 993). Este es el primero de varios trabajos en el que examinaré el funcionamiento de los videomemes con contenidos musicales.

La primera parte consistirá en la presentación de las definiciones y mecanismos básicos de la memética en general. En la segunda analizaremos en detalle una red videomemética musical en particular para detectar sus funciones específicas. Nos concentraremos en cómo la sincronización entre imagen y audio de materiales heterogéneos e inconexos sirve de eje para todas las demás funciones cognitivas de estos dispositivos. Por último, en la tercera parte revisaremos el potencial de significación de este meme mediante las lecturas paradójicas, intermitentes, reflexivas o discursivas a las que pueden dar lugar. Hay otros aspectos fundamentales en la memética musical audiovisual que serán abordados en artículos posteriores. Entre estos se encuentran las conversaciones digitales, el rol de la memética en la construcción de subjetividades en red y en las estrategias de *autobranding*, autopromoción y publicidad en general.

Todos los videomemes estudiados se localizan en la misma plataforma YouTube que a lo largo del tiempo no ha tenido grandes transformaciones en el modo de presentarlos y de otorgar posibilidades de interacción a los usuarios. Este trabajo no se ocupa de estudiar las transformaciones del fenómeno global de la memética a lo largo del tiempo. Como veremos, se trata más bien de un estudio sincrónico enfocado a describir el funcionamiento de algunos de los componentes específicos de un meme en particular.

1.1. En el origen fue un gen

En la cultura digital participativa se distinguen dos nociones: lo viral y el meme. La primera se refiere a la propagación intensa y masiva de un mensaje o elemento por las redes sociales, por ejemplo, un video. La segunda especifica que, durante su proceso de propagación, ese mensaje o elemento se modifica una y otra vez por los propios usuarios. El concepto de meme fue acuñado en los años setenta en el libro *El gen egoísta* del biólogo Richard Dawkins (1989). Haciendo una analogía con el proceso de los genes, Dawkins concebía los memes como unidades mínimas de información que se transmiten culturalmente de manera similar a como lo hace el material genético: replicando su código. El concepto de viralización de la información aparece en los años noventa, primero en la ciencia ficción (Stephenson 1993) y luego en la teoría de los *media* (Rushkoff 1996). Se refería a cierta información que, “afectando” a una población inerte, esparce sus contenidos como una infección.

Sin embargo, Henry Jenkins y sus colaboradores, estudiosos de las nuevas interacciones comunicativas entre los *media* y sus usuarios por medio de la red, afirma que estas nociones son incapaces de explicar “adecuadamente cómo el contenido circula por la cultura

¹ Este artículo forma parte de los resultados de un proyecto de investigación autofinanciado acerca del reciclaje musical digital y la cultura digital participativa.

² Agradezco los comentarios y revisiones a este trabajo de Silvia Martínez García, María Luisa de la Garza, Pablo Vila y George Yúdice.

participativa” (Jenkins, Ford, y Green 2015: 705-6). En esta, los sujetos no son pasivos, no son atacados por la información. La noción de una cultura “autorreplicante” es una contradicción porque “la cultura es producto de los humanos y se reproduce a través de la acción humana” (Jenkins, Ford, y Green 2015: 708-9). De este modo, las nociones de viralización y memetización son en exceso simplificadoras y reduccionistas.

De hecho, el mismo Dawkins considera que el concepto de *internet meme* es una especie de “secuestro” de su idea original, pues “en lugar de mutar por un cambio aleatorio y propagarse por una forma de selección darwiniana, la creatividad humana los altera deliberadamente. A diferencia de los genes (y el significado original de Dawkins de “meme”), no hay ningún intento de precisión en la copia; los memes de internet son deliberadamente alterados” (Solon 2013). De este modo, “la metáfora viral no nos sirve para describir situaciones en las cuales la gente evalúa activamente un texto mediático y decide con quien compartirlo y cómo difundirlo” (Jenkins, Ford, y Green 2015: 718-19). Por ello, Jenkins, Ford, y Green proponen las nociones de “propagabilidad” (*spreadable*) o “contenido propagable” el que “evita las metáforas de ‘infección’ y ‘contaminación’ que relegan a los usuarios a un papel pasivo (Jenkins, Ford, y Green 2015: 746).

La crítica es muy pertinente. Sin embargo, tanto en la jerga coloquial como en el lenguaje académico, “meme” y “viral” siguen siendo usados profusamente. Para evitar la proliferación inútil de conceptos, en este trabajo los seguiremos usando, pero con la atención puesta que se trata de fenómenos culturales, no naturales, que responden a procesos más complejos que la simple autorreplicabilidad y que son producto de decisiones de los usuarios de la red. Así mismo, nos concentraremos exclusivamente en lo que se conoce como *internet memes*, es decir, objetos, procesos y significados vinculados a la cultura digital participativa y que no tienen nada que ver con las concepciones iniciales de Dawkins.

1.2. El *internet meme*

Para Wiggins y Bowers, los *internet memes* son “mensajes remezclados e iterativos que son rápidamente esparcidos por los miembros de la cultura digital participativa con el propósito de seguir una conversación” (Wiggins y Bowers 2014: 1). Se trata de “mensajes transmitidos por consumidores-productores con propósitos discursivos” (Wiggins y Bowers 2014: 7). De este modo, los memes son “vistos, compartidos, imitados, remezclados, iterados y distribuidos como respuesta a su aparición en el paisaje memético” (Wiggins y Bowers 2014: 8).

Shifman prefiere entenderlos como “*grupos de unidades de contenido* con características comunes” [cursivas en el original] (Shifman 2014, 431-32). En vez de “describir el meme como una única unidad cultural que se ha propagado de manera exitosa”, sugiere definir un internet meme como “un grupo de elementos digitales que comparten características comunes en su contenido, forma, y/o postura” o punto de vista, que han sido creados con cierta conciencia de la existencia de los otros y que son “transmitidos, imitados y /o transformados vía internet por muchos usuarios”. Se trata de “discursos públicos construidos socialmente” (Shifman 2014, 152-55).

Para Marino, el *internet meme* se refiere “no tanto a un *texto* que se propaga de forma viral a través de Internet, sino a la propagación viral de la *práctica* de la modificación de un texto y la producción de otros textos” a partir de él (Marino 2015: 49-50). Para el italiano, los memes de internet son textos sincréticos que combinan diferentes medios semióticos (imagen, texto, etc.); derivan de la intervención en textos precedentes de acuerdo con ciertas *reglas* de pertinencia y buena formación; se caracterizan por una *eficacia* colectivamente asignada y reconocida; poseen un espíritu *lúdico*; sus autores por lo general permanecen en el *anonimato* y sus modalidades de difusión son *repetitivas*, *adaptativas*, *apropiativas* y *participativas* (Marino 2015: 50).

En resumen, un *internet meme* es una *unidad cultural de contenido digital* que puede adquirir la forma de mensaje, texto multimedia, estructura o estrategia argumentativa, que pertenece a una *red memética* (en ocasiones denominada simplemente *memética*) integrada por unidades similares que comparten elementos como contenidos, componentes, estructura, discurso, estrategias comunicativas, puntos de vista, etc. En conjunto forman un espectro de sentido. Los memes son propagados intensamente por internet y en su recorrido son transformados, remezclados, intervenidos, adaptados o apropiados por sus usuarios una y otra vez. Cada apropiación-actualización del meme se realiza desde el conocimiento de la existencia de por lo menos un trozo de la red memética a la que pertenece.

Cada *unidad cultural* puede formar parte de diversas redes. Pero en cada una de ellas se establecen una o varias líneas de coherencia, reglas, narrativas o argumentos digitales principales que durante su propagación memética se afirmarán, transformarán, ampliarán o contradecirán en un intercambio denominado *conversación digital*. Un usuario puede ingresar a la red memética, a la conversación, de diversas maneras en diferentes momentos. Los formatos habituales que adoptan los memes son: textos, imagen macro, gif animado y el videomeme³. Por lo regular, los participantes de las conversaciones meméticas son prosumidores comunes, aunque en ocasiones participan de ella profesionales y empresas de comunicación con fines corporativos.

1.3. Procesos generales

La propagación de las redes meméticas sigue algunos procesos generales. Consideremos *Disaster Girl*, un popular meme en formato de imagen macro que representa una casa incendiándose al fondo mientras que, en primer plano, aparece una niña mirando a la cámara con una sonrisa maliciosa, como si exhibiera cínicamente alguna responsabilidad en el desastre. La imagen fue tomada en enero de 2004 por Dave Roth, quien fotografió a su hija Zoe durante un simulacro de bomberos en Mebane, Carolina del Norte. A esta imagen se le llama *meme fundador de base* (Shifman 2014: 609)⁴. Hacia el 2 de enero de 2007 la subió por primera vez a internet sin que se hubieran producido apenas reacciones. Posteriormente la envió a la revista JPG para hacerla participar del concurso *Captura la emoción* y es publicada en este medio el 29 de noviembre de 2007.

Su proceso de viralización comenzó entre febrero y marzo de 2008, curiosamente cuando la revista la incluyó en su edición impresa. Para noviembre del mismo año ya tenía 95.000 visitas. El paso determinante se dio el 27 de octubre de 2008 cuando el portal *Buzzfeed*, que distribuye información viralizada por redes sociales, publica la foto original con un editor que invita a alterarla para posteriormente visualizar los fotomontajes. A partir de entonces la memética de la foto es incontenible. A cada una de estas réplicas e iteraciones que surgieron a partir de entonces se les denomina *meme igualitario* (Shifman 2014: 611)⁵.

³ Ver “Imágenes 1. Principales formatos de memes” en <http://rlopezcano.blogspot.com/2018/08/the-who-live-in-sinaloa-videomemes.html> [acceso: 1 de junio de 2020].

⁴ Ver “Imágenes 2. Disaster Girl. 2.1. Meme fundador de base” en <http://rlopezcano.blogspot.com/2018/08/the-who-live-in-sinaloa-videomemes.html> [acceso: 1 de junio de 2020].

⁵ Ver “Imágenes 2. Disaster Girl. 2.2. Memes igualitarios” en <http://rlopezcano.blogspot.com/2018/08/the-who-live-in-sinaloa-videomemes.html> [acceso: 1 de junio de 2020].

1.4. El *punctum*

La enorme mayoría de memes sostienen discursos humorísticos, irónicos, satíricos o sarcásticos. El elemento que detona la burla o ironía suele ser un error o elemento extraño que atenta contra la lógica o coherencia de un mensaje común y corriente. A partir de la teoría de la fotografía de Barthes (2009), Marino llama *punctum* a este “elemento chocante”, esta incoherencia lógica que puede ir desde una pequeña fisura argumental hasta un abismo de sentido, desde un error gramatical hasta la ambigüedad, rareza o exageración. El *punctum* es el “gancho semántico” que capta la atención del usuario y lo invita a seleccionarlo, alterarlo y finalmente propagarlo de nuevo por la red. Para Marino “cuanto mayor es el ‘error’, más caprichoso es el texto, la incongruencia es más evidente y se obtiene más el efecto humorístico” (Marino 2015: 60).

La estrategia argumental de los memes suele girar en torno al *punctum*, el que habitualmente funciona como pivote de su propagación y transformaciones. Cada meme explora, profundiza, expande o intenta resolver el *punctum*. A su vez, este sostiene sus narrativas, argumentos y sus reglas de reproducción.

2. COVER HEAVY-CUMBIA

El videomeme que llamaremos *Cover Heavy-Cumbia* ha sido desarrollado fundamentalmente por prosumidores de México y Argentina con alguna participación de usuarios de otras partes de Latinoamérica⁶. Consiste en el montaje de imágenes de conciertos de bandas emblemáticas del rock duro del *mainstream* internacional, principalmente angloparlante, como Metallica, Korn, Guns N’ Roses, Slipknot o los alemanes Rammstein, respecto de músicas de escenas locales muy populares y aparentemente opuestas como la cumbia (en sus diferentes variantes); bolero; géneros mexicanos con arraigo en clases subalternas como la banda sinaloense, música duranguense o los narcocorridos; y géneros argentinos como el cuarteto cordobés, cumbia villera, la balada, etc. Muchas de estas músicas portan estigmas de clase y se asocian a la vulgaridad, el mal gusto, la violencia y suelen jugar un papel importante en la intensa discriminación y clasismo social habitual en la región. Se trata de lo que Thiago Soares llama “músicas ruines” (Soares 2017) o George Yúdice “músicas plebeyas”:

... prácticas culturales de las clases de bajos ingresos y/o de grupos racializados o subordinados que no se han domesticado al negociar su entrada en las esferas mediáticas nacionales o globales. Y por domesticación me refiero a la modificación o afinamiento que experimentarían estas prácticas para ser aceptadas o patrimonializadas como “expresión del pueblo” y por ende “cultura popular” por públicos hegemónicos o para ser dignas del apoyo financiero de la publicidad que costea el sistema mediático (Yúdice 2017: 94-95).

El meme ha estado activo desde 2006 y en la actualidad se mantiene vigente fundamentalmente en algunas de sus variantes⁷.

⁶ Los criterios para la elección de la muestra elegida para este estudio son los siguientes: se seleccionaron videomemes realizados por prosumidores latinoamericanos, que han generado un impacto específico visible en su número de reproducciones (entre 1.500 y 500 mil) y número de comentarios y discusiones (entre 600 y 2.000).

⁷ Lista de reproducción disponible en https://www.youtube.com/playlist?list=PLMbKYkVUcdwTpg3iy1J8kMVCZrVW4e_eU [acceso: 1 de junio de 2020]. El meme tuvo varias ramificaciones desde el inicio de su dispersión. En general no tuvieron tanto éxito como la memética de la que nos ocupamos aquí. En una de ellas se mezclaban imágenes de videos de Michael Jackson con música salsa. Hacia

Salvo casos muy puntuales, no suele reutilizarse el mismo material de video⁸ o audio. Su identidad no descansa en su materialidad audiovisual, en el *objeto virtual*, sino en su dimensión cognitiva, en un concepto: crear la ilusión de que alguna de las bandas de rock mencionadas realiza un “cover” o versión *imposible* de un tema de alguna modesta escena local muy alejada de su discurso y estética. Esta regla es afirmada paratextualmente una y otra vez en los títulos o información adjunta a cada video-meme igualitario: mientras que los títulos de los *mashups* son también una combinación de los nombres de las canciones que los integran, en este meme se tiende a afirmar el nombre literal de la banda y la canción o grupo que supuestamente “versiona”⁹.

En esta red destaca la presencia de *líderes meméticos*: prosumidores que están constantemente participando en la conversación digital. Continuamente elaboran diversos memes, perfeccionan sus técnicas y se apropian de los conceptos o materiales de remezclas previas: aprenden de ellas, las mejoran o crean nuevas propuestas amplificando o transformando cada *punctum*, argumento o regla. Algunos de sus canales han sido abiertos exclusivamente para compartir sus reciclajes y en ocasiones usan nombres de productoras o casas grabadoras ficticias. Sus remezclas se convierten en modelos a emular al tiempo que implantan las principales reglas meméticas de la red. Entre estos usuarios se encuentran ECHOES2131¹⁰, IBARECXRECORDS¹¹, SaLaZ86¹² y alegarikous¹³.

2.1. *Punctum*, gesto y sincronización

El *punctum* fundamental del dispositivo memético se basa en el contraste de escenas musicales en extremo dispares y hasta antagónicas, unidas por la magia de la remezcla. La regla principal es lograr que los gestos musicales y performance de la banda de rock se sincronicen de manera verosímil o humorística, con los elementos musicales de las escenas locales escuchadas en la banda de audio¹⁴. De este modo, tenemos cuatro tipos fundamentales de sincronizaciones: efectora, coadyuvante, comunicativa y de interacción con la audiencia¹⁵.

2013 comienza a predominar los memes que combinan imágenes de las bandas mencionadas con música de bandas de rock sudamericano. Esta es la ramificación que continúa vigente con usuarios como alegarikous (youtube.com/channel/UCbWzJj1gyNRMmgRYfvcgYvw) [acceso: 1 de junio de 2020].

⁸ Habitualmente de muy mala calidad.

⁹ En las descripciones de los videos de YouTube suele aportarse información ficticia y humorística acerca de las presuntas ciudades donde ocurrió el concierto, información del disco, etc.

¹⁰ Dirección del canal: <https://www.youtube.com/channel/UCjpAWLjatdpHWpI4XfLXMJA> [acceso: 1 de junio de 2020].

¹¹ Dirección del canal: https://www.youtube.com/channel/UCR3x5i3I7e_nZDYBWLdUIRQ [acceso: 1 de junio de 2020]

¹² Dirección del canal: https://www.youtube.com/channel/UCaZ0jX0PVsK_46M8h_y5xw [acceso: 1 de junio de 2020]

¹³ Dirección del canal: <https://www.youtube.com/channel/UCbWzJj1gyNRMmgRYfvcgYvw> [acceso: 1 de junio de 2020]

¹⁴ La sincronización de audio e imagen es fundamental en el funcionamiento del audiovisual. Respecto de sus bases teóricas y procedimientos básicos véase Chion (1993) y Rodríguez (2001).

¹⁵ En el análisis que sigue se han empleado herramientas teóricas tomadas de las teorías del audiovisual, conceptos de los estudios del gesto musical y metodologías del análisis de discursos no verbales de naturaleza semiótica con acento en lo social y pragmático.

2.2. Sincronización efectora

Los *gestos efectores* son los movimientos corporales realizados sobre los instrumentos musicales o la voz, que son responsables de la producción sonora (López-Cano 2009)¹⁶. La *sincronización efectora* se refiere a las relaciones que se establecen entre los gestos vistos en la imagen y los sonidos escuchados presuntamente producidos por los primeros. Las reglas meméticas prescriben la presencia de cierto acoplamiento en la sincronización labial e instrumental para dotar de verosimilitud a la remezcla y lograr un efecto de *inmediación*¹⁷.

La sincronización efectora puede ser *directa* cuando la voz o instrumento visto y escuchado más o menos coinciden. Por ejemplo, en los primeros instantes de “Guns N’ Roses (Cumbia de los pajaritos)” (ver Video 1¹⁸), observamos a Axl Rose silbando la introducción de la “Danza de los mirlos” también conocida como “Cumbia de los pajaritos”, cumbia “amazónica” de la banda peruana los Mirlos. Poco después aparece Slash punteando en la guitarra el tema principal de la canción. La misma canción aparece sincronizada del mismo modo en la guitarra y percusiones de “Slipknot - himno de la cumbia” (ver Video 2¹⁹). En “Metallica Norteña” (ver Video 3²⁰) se aprecia una solvente correspondencia tanto en la sincronización de labios como en el estilo enérgico de la batería y la interpretación del bajo de la banda de trash metal, con el narcocorrido mexicano “La cruz de marihuana” interpretada por el Grupo Exterminador. En este ejemplo, sin embargo, hay varios momentos de sincronizaciones de otro tipo que analizaremos más adelante²¹ (ver Video 4²²).

La sincronización efectora es *metonímica* cuando el instrumento visto y el escuchado no coinciden pero poseen algún vínculo, ya sea porque pertenecen a la misma familia, o porque poseen algún rasgo común. “Pink Floyd - Perfume de gardenias” (ver Video 5²³) monta imágenes del concierto *Pink Floyd Reunion - Live 8 2005* sobre el bolero “Perfume de gardenias” interpretado por la legendaria banda tropical mexicana La Sonora Santanera.

¹⁶ El gesto musical implica tanto movimiento corporal como significado (Leman y Godøy 2010: 6). Existen dos problemas fundamentales en su estudio: a) es sumamente difícil discretizarlos y definir con precisión dónde y cuándo comienza y termina cada gesto; y b) todo gesto es polifuncional, cada uno asume diferentes valores y suele aparecer simultáneamente en diferentes categorías analíticas.

¹⁷ La *inmediación* se refiere a una lógica audiovisual que oculta el dispositivo mediador e induce a sumergirnos en el mundo que representa. Ver sección 2.7.

¹⁸ Publicado en YouTube por SPVproductions1 el 20 marzo de 2010. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=QI4nHDD1fTc&index=2&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> (Todos los videos analizados han sido publicados en la plataforma YouTube) [acceso: 1 de junio de 2020].

¹⁹ Subido por el usuario monkeyfunk91 el 5 de junio de 2009. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=MM1TVWIR9bE&index=3&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

²⁰ Publicado por Oscar Correa el 10 de julio de 2007. Por los contenidos de su canal, es muy poco probable que este usuario sea el autor del meme. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=fO9Oo70kbGE&index=4&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

²¹ Por ejemplo, como muchos usuarios notan en los comentarios al video, el sonido del acordeón nunca encuentra referente visual.

²² Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=0dfXNnZTyzQ&index=5&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

²³ Subido el 28 de mayo de 2009 por el usuario ECHOES2131 quien muy probablemente fue autor de la remezcla. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=hCYhblZaq0&index=6&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

Desde el principio se aprecia la sincronización directa en el sonido e imagen del bajo ejecutado por Roger Waters. Sin embargo, más adelante, escuchamos dos trompetas mientras vemos la *performance* de un solo saxofonista. Esto es una sincronización metonímica. Un ejemplo muy logrado de desplazamiento metonímico lo encontramos en “El mejor cover de The Doors - Cumbia - Cómo te voy a olvidar” (ver Video 6²⁴). En los primeros segundos vemos a Ray Manzarek abatiendo su teclado del que sale el sonido de acordeón característico de la cumbia. Un poco más adelante, el saxofonista de estudio Curtis Amy entona el riff principal del trombón de “Cómo te voy a olvidar”, éxito de la banda mexicana Los Ángeles Azules. El teclado y acordeón comparten el rasgo que son instrumentos de tecla mientras que el saxo y trombón son instrumentos de viento. “Bon Jovi. Me gusta vivir de noche” (ver Video 7²⁵) muestra imágenes del concierto de la banda de rock en el Wembley Stadium (1995) con la música de los Tucanes de Tijuana, México. Aquí vemos de nuevo un sonido de acordeón desplazando metonímicamente la ejecución del teclado (ver Video 8²⁶).

El desplazamiento metonímico en esta modalidad de sincronización otorga un *punctum* muy especial al meme. Su eficacia descansa en lo que Arnie Cox llama hipótesis mimética. Según esta, nuestra comprensión musical se fundamenta en una “especie de empatía física” en la que nos “imaginamos produciendo el sonido que escuchamos” por medio de la imitación (Cox 2011) de sus movimientos efectores. La mimesis puede ser visible cuando imitamos el rasgueo de guitarras o tañidos de los teclados o palmeamos o seguimos el ritmo con el pie. Pero puede ser también encubierta cuando realizamos subvocalizaciones o tensiones musculares milimétricas asociadas con el esfuerzo y trabajo corporal que haríamos para ejecutar eso que escuchamos. También se produce por medio de la *imaginación motora* (Cox 2001: 197)²⁷. El *punctum* metonímico de este meme se fundamenta en este proceso: sentimos en nuestra propia corporalidad el impulso de los gestos efectores que visualizamos, pero lo que escuchamos choca bruscamente contra nuestras impresiones propioceptivas²⁸. En otras palabras, corporalmente nos dirigimos hacia la intermediación, pero la información sonora nos regresa súbitamente a la hipermediación²⁹.

La sincronización efectora también puede ser *funcional* cuando el instrumento visto y el escuchado solo se relacionan por el lugar y rol musical que tienen cuando aparecen: un solo, el coro, un riff, etc. Un caso notable lo encontramos en “The Who - Como me duele” (ver Video 9³⁰) que presenta a “The Who live in Sinaloa”³¹. El meme combina imágenes

²⁴ Subido el 4 de marzo de 2010 por Arturo Alegria. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=M1PE4va3Nzg&index=7&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

²⁵ Subido por IBARECXRECORDS el 26 de agosto de 2009. Este usuario es muy probablemente el autor del meme. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=f21nkKlvgPI&index=8&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

²⁶ Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=ec4A3EeQaBw&index=9&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

²⁷ Para la imaginación motora en música véase López-Cano (2006, 2008).

²⁸ Para los procesos de propiocepción en música véase Peñalba Acitores (2011).

²⁹ La hipermediación, al contrario de la intermediación, nos confronta con el dispositivo mediador y nos hace conscientes de él. Ver sección 2.7.

³⁰ Subido el 6 de mayo de 2009 por ECHOES2131 quien muy probablemente también lo elaboró. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=NuXu9Siksyk&index=10&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

³¹ ECHOES2131 2009.

de la interpretación de la canción “Won’t Get Fooled Again” del concierto que ofreció la banda británica en los *Shepperton Studios* el 25 de mayo de 1978, con “Como me duele”, una conocida canción de banda del norte de México interpretada por Valentín Elizalde, un famoso cantante que fue asesinado por el narcotráfico mexicano en noviembre de 2006. En varias ocasiones la base rítmica de la tuba en la canción mexicana la vemos ejecutada de manera virtuosa por el bajo de John Entwistle de The Who. También escuchamos a los clarinetes interpretados en la guitarra de Pete Townshend.

“Guns/La culebra” (ver Video 10³²) monta imágenes de un concierto de la banda estadounidense con “La culebra”, un tema que hiciera famoso a mediados del siglo XX el cantante cubano Benny Moré, pero en esta ocasión en la versión de la Banda Machos de Jalisco, México³³. Aquí vemos en varias ocasiones al guitarrista Slash dando la impresión de que interpreta el característico riff de los metales (Video 11³⁴).

En general, la ilusión de sincronización efectora se basa en la coincidencia del número de ataques vistos y escuchados, en la correspondencia entre energía desplegada en la interpretación sonora y visual. Sin embargo, el ámbito de precisión es muy amplio. Decimos que la sincronización efectora es *fina* cuando hay una alta coincidencia entre ataques y energía y *gruesa* cuando existen muchas imprecisiones. Es interesante notar que, si bien una sincronización fina colabora al efecto de intermediación, la gruesa puede construir un defecto de edición, una resistencia del material original, pero también puede ser un estilo premeditado en sí mismo, un recurso de humor o ironía que soporta y amplifica el *punctum* por medio de la hipermediación.

Un buen ejemplo de sincronización fina la encontramos en algunos coros y en el grito del final de estribillo de “Bon Jovi. Me gusta vivir de noche”. “SlipKnot - que levante la mano (parody)” (ver Video 12³⁵) combina imágenes de la banda de metal alternativo y la famosa cumbia “Que levante la mano” en la versión de los Hermanos Yaipén de Perú³⁶. En algún momento la sincronización con el bajo es más que precisa (Video 13³⁷).

La sincronización gruesa la vemos en “Pink Floyd - Perfume de gardenias”, donde apreciamos que David Gilmour “canta” de manera bastante imprecisa el tema de la Sonora Santanera. “Guns N’ Roses - Cumbia” (ver Video 14³⁸) combina imágenes de la participación de Axl Rose cantando “We will Rock You” en el *The Freddie Mercury Tribute Concert for AIDS Awareness* (1992), con la cumbia villera “Arriba, Arriba” de La Repandilla. El público que

³² Publicado por IBARECXRECORDS, quien con toda probabilidad lo produjo, el 16 de mayo de 2009. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=BLUxwGIv2O&index=11&t=0&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

³³ Esta versión sonaba en un acto político multitudinario el 23 de marzo de 1994 justo en el momento en que el candidato oficial a la presidencia de México, Luis Donaldo Colosio, era asesinado delante de las cámaras. Es una especie de banda sonora del magnicidio.

³⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=cVuJaa9XMso&index=12&t=0&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

³⁵ Es una remezcla profesional realizada para el programa de radio peruano *Mañana maldita* de la estación Planeta 107.7. Fue subido a YouTube por el usuario Mark Such el 23 de octubre de 2008. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=wHLgq8PgLM&index=13&t=0&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

³⁶ La canción fue compuesta por el argentino Alejandro Vezzani y grabada por los mexicanos Los Ángeles de Charly en 2001. Su éxito la ha llevado a ser ampliamente versionada en toda Latinoamérica.

³⁷ Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=Xk-SIKvb8E8&index=14&t=0&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

³⁸ Subido por lpdsl el 21 de junio de 2009. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=zZQykLozIPI&index=15&t=0&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNvRE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

originalmente palmeaba la famosa canción- himno de Queen, ahora acompaña la cumbia con una sincronización muy gruesa (ver Video 15³⁹).

2.3. Sincronización coadyuvante

Los *gestos coadyuvantes* (*ancillary gestures*) se refieren a la “actividad motora que rodea y acompaña la producción de sonido. Si bien se relaciona estrechamente con esta, por lo regular “no interviene directamente en la tarea efectora” (López-Cano 2009). Colaboran con los gestos efectores, pero siempre son subsidiarios de estos, nunca aparecen por sí mismos ni los sustituyen. En algunas ocasiones pueden jugar “un papel importante en el resultado sonoro” (Jensenius *et al.* 2010: 24). Habitualmente funcionan también como gestos comunicativos, o aparecen articulados con ellos. En la *sincronización coadyuvante* las coincidencias entre imagen y sonido operan principalmente a nivel de los macromovimientos. Está asociada con la sincronización efectora gruesa y en muchas ocasiones el rango coadyuvante compensa los desajustes de esta.

Uno de los movimientos coadyuvantes que se exploran con mayor frecuencia en este meme son los de *acoplamiento* (*entrainment*). Estos se refieren a “la capacidad de los humanos para alinear sus acciones y sonidos entre ellos a tiempo dentro de un marco de experiencia común a todos”, por medio de “pulsos regulares más o menos periódicos” (Cross 2010, 16). Ocurren cuando una parte del cuerpo de intérpretes o público se articula o acopla con el pulso básico de la canción. Los movimientos de acople o *entrainment* son visibles en el bailoteo de los músicos en “Bon Jovi. Me gusta vivir de noche”. Con frecuencia se asocian o funcionan también como gestos comunicativos como los vemos en “Slipknot - himno de la cumbia” (ver Video 16⁴⁰).

Otro movimiento coadyuvante que aparece en el meme son los de *fraseo*. Ocurren cuando los músicos enfatizan su intencionalidad interpretativa acentuando instantes puntuales de cada frase, por lo regular los principios o finales, por medio de cabeceos u otros movimientos (Jensenius *et al.* 2010: 24-27)⁴¹. El efecto sincronizador de los cabeceos iniciales de Roger Waters en “Pink Floyd - Perfume de gardenias” es extremadamente importante para el funcionamiento del meme, incluso más que sus sincronizaciones efectoras. Es altamente *estructurante*⁴² y constituye uno de los ganchos principales de su *punctum*. Otra sincronización similar la vemos en el gesto contundente con que Jim Morrison acomete la primera frase del “Pasito Tun tun” en “The Doors - Pasito tun tun (cover)” (ver Video 17⁴³). Los encontramos también en diversas ocasiones de “SlipKnot - que levante la mano (parody)” sobre todo al inicio de frases o en algún acento; en la elocución del inicio de “Slipknot - himno de la cumbia” y al final de la primera frase de “Metallica Norteña” (ver Video 18⁴⁴).

³⁹ Dirección: https://www.youtube.com/watch?v=bb1A_HvQwk&index=16&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe [acceso: 1 de junio de 2020].

⁴⁰ Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=3yXaOexRLqg&index=17&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

⁴¹ La distinción entre gestos de fraseo y acoplamiento es de Jensenius *et al.* (2010, 24-27). En López-Cano (2009) realicé otra subdivisión de los gestos coadyuvantes.

⁴² Más adelante defino las *sincronizaciones estructurantes*.

⁴³ Publicado el 3 mayo de 2009 por ECHOES2131. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=cCOZzfx4fjg&index=18&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

⁴⁴ Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=3KQe5sKRYu4&index=19&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

2.4. Sincronización comunicativa

Los *gestos comunicativos* tienen diversas finalidades expresivas. Se dividen en *gestos de control*, los que intercambian los músicos para coordinar su *performance*; y los *gestos de exhibición*, “los que despliega el músico como parte de la escenificación, teatralización y dramatización que supone toda *performance* musical” (López-Cano 2009). Estos últimos son *interpeladores* cuando se dirigen al público con intención de animarlo a participar, o *estéticos* cuando los músicos exteriorizan los significados de la música que interpretan o su propia experiencia afectiva con ella.

En “Bon Jovi. Me gusta vivir de noche” vemos sincronizaciones reguladoras cuando Jovi anima a sus músicos “échele primo” y “dame pista” (ver Video 19⁴⁵).

En el mismo meme vemos sincronizaciones interpeladoras que animan la interacción entre músicos y audiencia. Más interpelaciones se aprecian en “SlipKnot - que levante la mano (parody)”; “La nueva de Rammstein!! (El Sonidito)” (ver Video 20⁴⁶) y “Rammstein El Sonidito” (ver Video 21⁴⁷). Ambas remezclan trozos de *performances* de la banda alemana, con el tema clasificado como cumbia (aunque recuerda mucho más a la quebradita) que los Hechizeros Band popularizaron en México y otras partes de Latinoamérica hacia 2010 (ver Video 22⁴⁸).

La *sincronización estética* explora las incongruencias que se pueden obtener del significado expresivo de la imagen y la información sonora que la acompaña. Por lo regular aquí se dispara la distancia, incoherencia y el *punctum*. La apreciamos en “SlipKnot - que levante la mano (parody)” cuando el vocalista de la banda metal entona tiernamente “para ti con amor”. La banda de imagen de “Guns N’ Roses cantando un tema de La Barra” (ver Video 23⁴⁹) consiste en la *performance* del rock clásico “Bad obsession” del concierto que ofrecieron en el Tokyo Dome el 22 de febrero de 1992 y que está registrado en el DVD *Use Your Illusion I* (1992). En el audio escuchamos “Así no te amaré jamás”, balada romántica que popularizó en los años ochenta la cantante de bravura Amanda Miguel, pero en la versión merengue del cuarteto cordobés La Barra. Entre otros momentos, vemos a Axl Rose bailando la introducción y entonando con mucha afectación el primer verso “Yo sé que a tus amigos vas diciendo/ Que ya no te importa más de mí”. En “Guns/La culebra” el mismo Rose escenifica de manera elocuente el peligro del reptil que asecha y hay que mencionar por supuesto sus bailes en “Guns N’ Roses - Cumbia” y “Guns N’ Roses (Cumbia de los pajaritos)”. También se aprecia en el baile de Townshend en “The Who - Como me duele”.

En este último meme, ECHOES2131 realizó un gran hallazgo. Aprovechando la coincidencia de tempo de ambas canciones, hace que una de las habituales posturas y

⁴⁵ Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=BBvaEmN9iO8&index=20&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

⁴⁶ Publicado por Leonardo Mora el 15 de junio de 2009. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=WM0iV6l16Vo&index=21&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

⁴⁷ Publicado por IBARECXRECORDS el 26 de agosto de 2009. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=O-r4566f8Rc&index=22&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

⁴⁸ Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=usknf2wV42g&index=23&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

⁴⁹ Publicado por pisocuatro el 19 de agosto de 2009. Se trata de un gancho publicitario de la agencia Pisocuatro. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=UnaXxn8fx8Y&index=24&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

movimientos grandilocuentes de Roger Daltrey, mantener el brazo en alto para girarlo recto con el micrófono en la mano, se ajuste al momento musical en que la banda hace un pequeño silencio para continuar su vertiginoso solo de clarinete (ver Video 24⁵⁰).

2.5. Sincronización de interacción con la audiencia

Los *gestos de la audiencia* son los que despliega el público en su interacción con la música y pueden ir desde el acoplamiento discreto (seguir el pulso con la cabeza o pies), hasta el baile o rutinas motoras propias de un estilo, género o escena musical. Vemos el acoplamiento del público con el pulso de la canción en “Pink Floyd - Perfume de gardenias”, “La nueva de Rammstein!! (El Sonidito)” o en “Metallica-El Mechón” (ver Video 25⁵¹). En “SlipKnot - que levante la mano (parody)” se aprecia la aparente respuesta del público al lema de la canción “que levante la mano quien no sufrió por amor” y en “Bon Jovi. Me gusta vivir de noche” (ver Video 28⁵²).

“KoRn - El Sinaloense (Maíz, El Recodo Cover)” (ver Video 26⁵³) combina imágenes del concierto *Big Day Out* (Sídney, 1999), con la música de “El Sinaloense”: un son bailable compuesto por Severiano Briseño a mediados de la década de 1940 e interpretado en esta ocasión por la emblemática banda El Recodo, de Sinaloa. Al inicio de la remezcla observamos a la ruidosa multitud aguardando con gran expectación el inicio del tema. De pronto, como una especie de diana aletargada, irrumpe el inicio de la canción. Jonathan Davis, el cantante principal, asiente con la cabeza con gesto aprobatorio. El guitarrista James Shaffer, por su parte, señala hacia el público. Observa que algo se trama entre la multitud. Suena el redoble que imprime un vector de tensión (algo va a suceder dentro de poco) al tiempo que vemos la masa inquieta de sus seguidores preparándose para lo que viene. Cuando comienza la estruendosa música vemos a los entusiastas seguidores de Korn iniciando un vigoroso baile de contacto físico⁵⁴. El mismo prosumidor repite una estrategia parecida en “Slipknot - Toro Mambo (Eslicnot)” (ver Video 27⁵⁵ y Video 28).

⁵⁰ Dirección: https://www.youtube.com/watch?v=eOGrFD_9kE&index=25&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe [acceso: 1 de junio de 2020]

⁵¹ Publicado el 3 julio de 2009 por mmagallan73. Como se puede apreciar, la velocidad de la imagen en este meme igualitario está acelerada. No es común estas alteraciones en esta memética. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=rHdHpoz9bE4&index=26&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

⁵² Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=6-xrRmtnljo&index=29&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

⁵³ Publicado por SaLaZ86 el 15 de septiembre de 2007. Este meme funciona también como gancho que anuncia la banda del usuario. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=IPdXGRUuOao&index=27&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

⁵⁴ Los usuarios del video llaman a este baile indistintamente slam, mosh, moshpit, massive moshpit, etc. En otras remezclas se emplea el término pogo. Se trata de términos que designan diversas variantes de bailes rudos (en ocasiones violentos) que cambian tanto en denominación como en sus formas de ejecución en diferentes géneros y escenas musicales.

⁵⁵ Publicado por SaLaZ86 el 1 de mayo de 2008. Vemos que combina material del concierto con tomas de bailes de propios de la escena local en un zoom que pretende integrarlas. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=T7VTHQziDk4&index=28&t=0s&list=PLMbKYkVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020]

2.6. Sincronización estructurante

“Slipknot - El Sauce y La Palma (Eslicnot)” es la primer remezcla compartida por SaLaZ86, uno de los líderes meméticos de esta conversación digital (Video 29⁵⁶). En ella pretende presentar a “Eslicnot [sic] interpretando su disco de banda sinaloense llamado Sinaloa, sucesor de Iowa jaja” (SaLaZ86 2007a). Al comenzar el meme escuchamos la tambora sinaloense mientras vemos la percusión batiendo de manera potente. El plano se corta de manera abrupta cuando entra la tuba. Sin embargo, la imagen no se dirige a ningún instrumento, solo vemos un plano general sin encuadre alguno de la fuente de sonido. Entonces entra el cantante enmascarado lanzando una arenga presentando la banda y dedicando la canción. La máscara que suelen usar los miembros de la banda soluciona el problema de la sincronización labial fina⁵⁷. Sin embargo, la elocución se sincroniza con dos planos distintos del cantante que carecen de continuidad y de algún gesto coadyuvante que marque el fin de la frase. Estos elementos le otorgan un gancho muy limitado, bajan su eficacia y minan su *punctum*. En cambio, tan pronto comienza “Metallica Norteña”, escuchamos un *break* de batería de “La cruz de marihuana” del Grupo Exterminador mientras vemos la ejecución del batería de Metallica. Sonido e imagen coinciden en número de ataques, dirección, intensidad y energía, particularmente en el último y acentuado golpe que cierra la unidad tanto a nivel visual como sonoro. En ese instante, el meme nos ha atrapado y estamos viendo al célebre grupo de metal interpretando un narcocorrido (ver Video 30⁵⁸).

Una de las reglas principales del meme *Cover heavy cumbia* es introducir lo más rápido posible una sincronización fuerte; es decir, un momento de gran pregnancia audiovisual donde gesto y sonido coinciden de manera contundente. A estos momentos los llamaré *sincronizaciones estructurantes*: unidades musicales completas como cadencias, *breaks* de puntuación (inicio o fin de sección o proceso), silencios abruptos y cambios texturales o dinámicos, que se sincronizan con gestos precisos y coinciden con procesos musicales de inicio o cierre. En este tipo de sincronizaciones, por lo regular, es posible distinguir claramente las diferentes fases gestuales efectoras: *preparación, ataque y retracción* o regreso a la posición inicial (Kendon 2010: 111-15).

El propio SaLaZ86, tomó nota de este recurso y lo puso en práctica en su siguiente remezcla que comentamos previamente: “KoRn - El Sinaloense (Maíz, El Recodo Cover)”. Como vimos, aquí gestiona eficazmente la tensión expectante del principio. Una vez comenzada la canción, la eficacia de la sincronización de la voz cantante descansa mucho sobre los gestos coadyuvantes y expresivos de Jonathan Davis. La primer estrofa, “Desde Navolato vengo”, etc., la sincroniza con tres tomas distintas. En ellas vemos gestos expresivos (la mano en el pecho, la cabeza y brazo alzados al cielo mientras Davis da la espalda al público, etc.) o coadyuvantes que acentúan palabras clave del texto. Todo ello otorga gran poder de intermediación a la remezcla. Cuando en la música aparece una segunda voz, la imagen focaliza a otro cantante acompañando visualmente la adición de fuentes sonoras. Es notable también la sincronización de los gestos de acoplamiento en la sección instrumental después de la primera parte cantada (ver Video 30).

Los primeros instantes de “Bon Jovi. Me gusta vivir de noche”, logran también construir una sincronización estructurante a partir del ensamblaje de varias tomas que vehiculan

⁵⁶ Publicado el 13 junio de 2007. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=XivfiCFE0ss&index=30&t=0s&list=PLMbKYVUcdwTGwT8O3j8GNvE14iSbiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

⁵⁷ Seguramente esa es una de las razones por las cuales Slipknot es habitual en esta memética.

⁵⁸ Dirección: https://www.youtube.com/watch?v=iF9FPsP1_TU&index=31&t=0s&list=PLMbKYVUcdwTGwT8O3j8GNvE14iSbiUe [acceso: 1 de junio de 2020].

eficazmente el discurso inicial del cantante de Los Tucanes. A lo largo de “SlipKnot - que levante la mano (parody)” vemos numerosos puntos de sincronizaciones estructurantes: gestos efectores, coadyuvantes, comunicativos y estéticos vigorosos que se sincronizan con momentos importantes de la canción sobre todo en los inicios o finales de frases o procesos (ver Video 30).

2.7. Desgranando el *Punctum*

Hasta ahora hemos visto cómo las diferentes estrategias de sincronización soportan gran parte del *punctum* del meme. Pero hay demasiadas funciones, procesos y significados que estamos resumiendo escuetamente con el mismo concepto-paraguas *punctum*, así que lo mejor es desempaquetarlo e identificar con más detalle cada una de las tareas que le hemos atribuido.

Una de sus primeras funciones es la *captación* de nuestra atención mediante la generación de expectativas y el deseo de visionar el meme. Las sincronizaciones fuertes, así como la sincronización coadyuvante por fraseo, se asocian habitualmente con esta función. Una vez captada nuestra atención, el meme debe retenerla. La *retención* es producto de ganchos más frecuentes, numerosos y continuos que los de captación. Su impacto y poder también es más tenue y los observamos, sobre todo, además de las anteriores, en las sincronizaciones efectoras directas y finas y en la comunicativa de control.

La *continuidad* y *eficacia* al meme, es decir, la sensación de que este funciona con una coherencia sostenida, está garantizada, en general, por los ganchos de retención. Sin embargo, cuando estos se repiten literalmente, por ejemplo, cuando el mismo plano visual se sincroniza con diferentes momentos similares de una canción una y otra vez, rebaja mucho su capacidad de retención y eficacia⁵⁹. En general, las sincronizaciones hasta ahora mencionadas, con una buena dosis de variedad, cumplen con esta función.

Otra función del *punctum* es lograr la *inmersión e hipermediación*. Según Bolter y Grusin (1999: 272), la lógica de inmediatez se impone cuando un audiovisual logra sumergirnos en sus contenidos obscureciendo nuestra conciencia del dispositivo mediador: vivimos lo que vemos como si fuera real. La lógica de hipermediación, en cambio, matiza la inmersión, recordándonos constantemente la presencia del medio. Nos permite observar con distancia crítica. La mayoría de remezclas digitales que combinan materiales heterogéneos como los *mashup* o el meme que estamos estudiando, constantemente nos mueven de una hacia otra lógica (López-Cano 2018: 237). Los momentos de inmediatez dotan de verosimilitud al meme y suelen sostenerse por medio de la sincronización fuerte, la efectora fina y la coadyuvante por acoplamiento. Los de hipermediación, por lo general, están asociados con la *lúdica* del meme y habitualmente aparecen por medio de la sincronización efectora gruesa, la metonímica y la funcional. La intermitencia entre ambas lógicas permite la emergencia no solo de la *lúdica* sino también del *contrapunto cognitivo*. Ambos los veremos a continuación.

La función *lúdica* es la que soporta los mecanismos de humor, ironía, sátira, broma, etc. Está potenciada fundamentalmente por las sincronizaciones efectoras gruesa, metonímica y funcional. También por la coadyuvante por acoplamiento, con la de audiencia y las comunicativas de interpelación y estética. Por último, está un rango del *punctum* sumamente importante y que denomino *contrapunto cognitivo*. La heterogeneidad y discordancia

⁵⁹ Algunos remezcladores, como el o la autora de “El mejor cover de The Doors - Cumbia - Cómo te voy a olvidar”, eligen recortar la duración de la canción original para evitar estas repeticiones que merman el *punctum* del meme.

de los elementos sincronizados, así como las profundas contradicciones y paradojas que produce su interacción audiovisual, inducen lecturas meméticas oblicuas. Con este concepto me refiero a la serie de operaciones cognitivas que realiza un usuario de un meme cuando no puede hacer una lectura lineal o simple del dispositivo memético y tiene que aplicar estrategias para gestionar la ironía, paradojas, contradicción, etc. Estas lecturas por lo regular se resuelven en el humor o la crítica u otras formas de reflexibilidad que estudiaremos más adelante⁶⁰. Este contrapunto está sostenido fundamentalmente por las sincronizaciones efectora metonímica y funcional; por la coadyuvante por acoplamiento; por la sincronización con la audiencia y las de interpelación y estética. Su funcionamiento lo explicamos a continuación.

3. CONTRAPUNTO COGNITIVO Y LECTURAS OBLICUAS

Llamo *contrapunto cognitivo* a todas las acciones semiótico-cognitivas que realizamos cuando reconocemos la procedencia de los elementos empleados en una remezcla (o en cualquier proceso intertextual musical) y que nos permiten comparar sus contextos, funciones y significados originales con los actuales (López-Cano 2018: 281). La construcción de sentido en estas remezclas emerge de nuestra navegación por esta densa nube de información que hierve en nuestra mente-cuerpo. Esta puede cobrar la forma de recuerdos de patrones estructurales como tipos melódicos, timbres, imágenes, *performance* escénica de las bandas, etc. Pero también intervienen elementos de nuestra memoria corporal o afectiva: cómo nos hemos movido con esas músicas y todo lo que hemos sentido y expresado con y por medio de ellas. Todo ello se detona de manera muy particular a partir de aquellos componentes reciclados, que ya están sobrecargados de significado gracias a su previa e intensa circulación social. Particularmente importante en este proceso, es nuestra *historia de relación personal con las canciones* de origen (Mendivil 2013): nuestro “archivo de afectos” (Middleton 2012), de memoria personal construida con las fuentes y contextos originales de esas músicas.

3.1. Cortocircuitos meméticos

La coincidencia de materiales heterogéneos en una remezcla, con frecuencia, facilita aquello que Žižek (2006: IX) llama *cortocircuito*. Se trata de una categoría introducida en los estudios de reciclaje digital musical por Gunkel (2016: 3293, 3354) para explicar el funcionamiento de cierto tipo de remezclas como el mashup o el meme que nos ocupa: un texto clásico considerado como “mayor” en el sentido de hegemónico, central, canonizado, indiscutible; es leído mediante otro “menor”, es decir, uno subalterno, marginal, despreciado por la ideología, discursos o estéticas hegemónicas. Cuando la elección y combinación de ambos textos es eficiente, el cortocircuito propicia construcciones de sentido descentralizadoras, irreverentes y poco habituales que destruyen expectativas, ideas aceptadas y valoraciones comunes (López-Cano 2018: 252).

¿Pero en el meme *Cover heavy cumbia* quién decide cuál es el texto mayor y cuál el menor? ¿Cuáles de sus componentes ocupa qué lugar en esta jerarquía? Quien la define y

⁶⁰ Cuando las contradicciones son tan fuertes que impiden la resolución estable de estas paradojas, se dice que se abre una *brecha de paralaje* continua (López-Cano 2018: 250-53). Esta noción tomada de Žižek e incorporada a los estudios de la remezcla por Gunkel (2016) será estudiada dentro de estas meméticas en próximos artículos.

afirma es la propia comunidad memética por medio de la inmensa mayoría de comentarios y discusiones en las redes sociales por donde circula como Facebook o YouTube. Es notorio que tanto para los y las remezcladoras, como para su público, las bandas de rock ocupan un lugar normalizado, central y estable (texto mayor). En cambio, la “música plebeya” es percibida como un agente externo que atenta contra su normalidad y estabilidad: le “hace algo”, la interviene, rompe su valor y su discurso, la satiriza, etc. (texto menor)⁶¹.

Veamos un ejemplo. De los casi mil doscientos comentarios que hasta la fecha ha suscitado “KoRn - El Sinaloense (Maíz, El Recodo Cover)”, solo un par opinan que “... es una ridiculez mezclar a una rola [canción] tan emblemática como El Sinaloense con ese video” o “está ridículo este video, no se me hace divertido, creo que El Sinaloense es una buena canción”. En cambio, es abrumadora la cantidad de comentarios que consideran que el meme satiriza a la banda de *nu metal*. Hay incluso comentarios que consideran blanquizada o purificada la “música plebeya”: “esto es El Sinaloense del primer mundo gracias corn [Korn]”; “¡así sí ... sí bailo El Sinaloense!!” (SaLaZ86 2007b)⁶².

He encontrado un par de *versiones espejo* (López-Cano 2018, 247) del meme (o memes negativos) en los que la relación de imagen y sonido se invierte: la primera la ocupa la “música plebeya” mientras que en el audio escuchamos una banda metal. “Ma[s]ter of Puppets - Tributo a Metallica por Tigres del Norte” (Video 31⁶³) es el espejo del ya estudiado “Metallica Norteña”. Aquí se combinan imágenes de la banda más famosa de narcocorridos con la conocida canción de Metallica. Pese a la inversión en la función de los respectivos textos, la jerarquía texto mayor vs. texto menor se confirma una vez más: “esto no es chistoso, es una banda de rock famosa; ponerle canciones de bandas regionales, no...”; “qué clase de basura este video. Insultan a Metallica al compararlos con esos Tigres Basuras” o “Metallica se respeta”. Hay muchos comentarios que responden aclarando que se trata de una broma y no hay que tomarlo como un insulto. Pero en ellos tampoco se revierte nunca la jerarquía. Comentarios como “este video es una falta de respeto tanto para Metallica como para los Tigres del Norte” son extremadamente minoritarios (David Alvarado 2008).

La jerarquía impone un sistema de valores estéticos que determina su interpretación. Por ejemplo, hemos visto que en “The Who - Como me duele”, la melodía de la tuba se sincroniza funcionalmente con la imagen del bajista John Entwistle. La *performance* de este último contrasta con la del resto de sus compañeros. Mientras Roger Daltrey y Pete Townshend se desplazan frenéticamente por todo el escenario, el bajista permanece sereno. Su ejecución es en extremo precisa y sofisticada. Su visible virtuosismo es fino y sobrio. Pero el estupendo tubista de la banda de Elizalde que escuchamos no es menos virtuoso y limpio. Es evidente su gran solvencia técnica y rítmica. Sin embargo, dentro de la jerarquía impuesta, la tuba sonaría grotesca e impropia del virtuosismo exquisito de Entwistle.

Además, en el dispositivo hay otra asimetría entre los textos remezclados que es necesario tener en cuenta para la interpretación del meme. La banda de imagen por lo regular permite activar solo los discursos generales de las bandas o escenas que la protagonizan. Por

⁶¹ La leyenda del rock argentino Norberto “Pappo” Napolitano, afirmaba que “los países que caen en desgracia escuchan cumbia” (Rock.com.ar 2002).

⁶² Un estudio más extenso y pormenorizado de estas conversaciones meméticas serán objeto de otro artículo.

⁶³ Subido por David Alvarado el 6 de febrero de 2008. Dirección: <https://www.youtube.com/watch?v=8-28E3h0Lpo&index=32&t=1s&list=PLMbKYKVUcdwTGwT8O3j8GNVrE14iSBiUe> [acceso: 1 de junio de 2020].

ejemplo: el erotismo sofisticado de Jim Morrison; el vigoroso y juvenil clamor contracultural de The Who; la violencia caprichosa de Guns N’ Roses; la dureza oscura del *trash metal* de Metallica; el rock más próximo al pop de Bon Jovi; el inquietante mundo de SlipKnot; las narrativas tenebrosas de Rammstein o la épica de Korn.

En cambio, la banda de audio es más precisa y tiene más espectro y concreción de significación pues nos remite tanto a los discursos generales de las “músicas plebeyas” y las valoraciones que comúnmente hace de ellas la estética dominante, como a los significados específicos de cada canción, tanto en su letra como en su música o en sus contextos sociales e históricos de difusión. De este modo, escuchamos la retórica del amor atravesado por el sufrimiento (“Que levante la mano”, “Cómo te voy a olvidar”); el despecho (“Así no te amará jamás”); o la ingenuidad de manifestaciones amorosas tradicionales (“Cómo me duele” y “El mechón”). Todo ello a ritmo de cumbia, baladamerengue o banda sinaloense.

También asistimos al goce y corporalidad habitual de la música de baile caribeña con letras y temáticas intrascendentes, banales y escapistas (“Pasito tun tun”, “La culebra”); o simplemente “vulgares” y “populacheras” (“Cumbia de los pajaritos”, “El Sonidito”, “Arriba, Arriba”) o incluso ingenuas (“Me gusta vivir de noche”). También resonamos con las músicas regionales que ofrecen una gran capacidad de interpelación identitaria por medio de gentilicios y subjetividades prototípicas (“El Sinaloense”); del paisaje (“El Sauce y La Palma”) o de prácticas culturales locales (“Toro Mambo”).

3.2. Reflexividad y discursividad

Más allá de la *lúdica*, el mecanismo de *cortocircuito* permite también lecturas que orbitan los procesos de reflexividad y discursividad. La *reflexividad* se refiere a la capacidad de la remezcla de promover lecturas críticas, evaluadoras, lanzar juicios o descentrar los significados sedimentados de sus componentes y sus respectivos contextos. Por su parte, la *discursividad* se refiere a su potencial para producir discursos nuevos con significados diferentes a los de los elementos y contextos que la forman⁶⁴.

El descentramiento por reflexividad se aprecia en algunos de estos casos. Por ejemplo, en “El mejor cover de The Doors - Cumbia - Cómo te voy a olvidar” vemos a la mítica banda de rock interpretando “Touch me” mientras escuchamos la cumbia de los Ángeles Azules. Si reparamos en las letras de cada canción, nos podemos preguntar si existe realmente alguna diferencia sustancial entre cantar repetidamente “come on, come on, come on, come on, now touch me, baby...” y cantar “Amor, amor, amor, amor, amor, amor, quiero que me vuelvan a mirar tus ojos” (López-Cano 2018: 250). En “Bon Jovi. Me gusta vivir de noche”, apreciamos que la canción de los Tucanes de Tijuana es bastante ingenua. Pero la banda de rock está cantando “You Give Love a Bad Name” cuya lírica y música no es menos simplona y pueril. Viendo la enérgica y animada *performance* que Rammstein hace de la “kitsch” y “populachera” “El Sonidito”, podemos pensar en la enorme fragilidad de la retórica ampulosa de las *performances* de los alemanes. La obsesiva y frenética nota repetitiva que protagoniza la canción mexicana colabora a desmantelar la grandilocuencia de las narrativas habituales de la banda. Es imposible no reparar en las enormes garantías

⁶⁴ En López-Cano (2018: 253-60) analicé y propuse una redefinición de las nociones de *regresividad* y *reflexividad* del remix de Navas (2010: 158-71, 2012: 27 y ss.) y las agregué a las categorías propias *reflexividad* y *discursividad* para conceptualizar cuatro posibles rangos distintos de lectura de este tipo de remezclas.

del pacto ficcional que deben acordar con sus seguidores para que estos las doten de verosimilitud y seriedad.

Hay algunos casos de discursividad interesantes. Por ejemplo, “Pink Floyd - Perfume de gardenias” encuentra un nuevo nicho etario para la famosa banda inglesa. Aquí no vemos a los líderes de la psicodelia o rock progresivo rememorando algunos de sus famosos éxitos de los años sesenta, setenta u ochenta. Lo que observamos en su lugar es a una banda de sexagenarios tocando esa “música de abuelos” que se suele transmitir en radiofórmulas especializadas en los gustos de los adultos mayores. Por otro lado, la *performance* escénica de Guns N’ Roses, y en particular la de Axl Rose, propone corporalidades alternativas pero bastante verosímiles para la cumbia villera y otras “músicas plebeyas” de baile.

3.3. Droga y violencia memética

En este meme observamos también el encontronazo entre dos narrativas diferentes (por lo menos en apariencia) respecto de las drogas y la violencia. El rock en general y el heavy en particular, han sido estigmatizados como generadores de violencia y drogadicción. Por ejemplo, una investigación realizada en varias ciudades estadounidenses a finales de los años ochenta afirmaba que la música favorita del sesenta por ciento de los “químico-dependientes” jóvenes era el heavy metal (King 1988: 295)⁶⁵. Asimismo, la masacre de estudiantes en el instituto de Columbine en 1999 perpetrada por dos de sus compañeros de 18 años, destrozó la carrera de Marilyn Manson, quien fue señalado como instigador del tiroteo simplemente porque los asesinos escuchaban su música (Petridis 2017)⁶⁶. La presión estigmatizadora acerca de esta música ha sido tan fuerte que a finales de los años ochenta, el COHE (Colectivo Heavy Nacional), en España, lanzó una intensa campaña para reivindicar la cultura metal.

Sin embargo, los diferentes géneros y escenas de rock duro que se usan en las imágenes de este meme, tienen su propio discurso de la violencia y las drogas. Entre las décadas de 1950 y 1960, en el *mainstream* musical anglófono no aparecían apenas menciones al alcohol y la droga (Stuessy 1994: 31). No fue sino hasta que se experimentaron “las secuelas de la contracultura juvenil de los años sesenta que las letras de las drogas se convirtieron en un motivo musical recurrente” (Markert 2001: 195). Era la época de la expansión perceptual, de la emergencia de estilos de vida alternativos y de una nueva sociabilidad animada por los estados alterados de conciencia. The Who y sus intensas *performances* podrían inscribirse en este contexto.

Posteriormente, el tratamiento de la droga en las letras de la música cambió. Mientras que “la heroína y la cocaína se han tratado en gran medida, aunque no exclusivamente, de forma antagonica”; la aparición de la cocaína “se ha vuelto más pronunciada después de que se introdujo el crack a mediados de los años ochenta”. Sin embargo, la marihuana en general “se ha percibido como inocua, cuando no es valorada positivamente”, por lo menos hasta los años noventa donde aparecieron “variaciones temáticas” (Markert, 2001: 195).

Es verdad que “Master of Puppets” (1986) de Metallica puede ser considerada como un alegato crítico contra el infierno de la drogodependencia, pues describe el “proceso gradual en el que una adicción nace, se desarrolla y domina la vida de una persona” (Irwin 2009: 30). Del mismo modo, en su álbum *Korn III: Remember Who You Are* (2010), la banda

⁶⁵ En general, los estudios que relacionan drogadicción y violencia con el heavy metal son frecuentes en los años ochenta y noventa del siglo pasado, y mucho más escasos en el siglo XXI.

⁶⁶ Después del tiroteo el músico padeció suspensiones de giras y conciertos, manifestaciones en su contra en sus conciertos, etcétera.

de *nu metal* aborda críticamente las diversas miserias que aquejan al ser humano como el dinero o las drogas. Pero al interior de la vida de las mismas bandas la realidad ha sido otra. Problemas con el consumo de droga hicieron que se suspendieran algunos conciertos de Guns N’ Roses, y que sus respectivas bandas expulsaran a músicos como el guitarrista Dave Mustaine de Metallica o Gidget Gein y Daisy Berkowitz de Marilyn Manson. Otro tanto pasó con Brian Head Welch de Korn. Además, en 2010 el bajista de Slipknot, Paul Gray, murió de una sobredosis de morfina.

En la escena metal de la Barcelona de los años noventa se apreciaba esta contradicción entre discursos y prácticas: dentro de la escena había una minoría integrada por algunos “chicos muy implicados” en ella que usaban “drogas como coca y heroína fumada como evasión”. Era muy común encontrar un discurso que consideraba la “música como sustitutivo/complemento de la droga” en un entorno que en realidad era “muy destructivo, poco hedonista y muy de supervivencia pura y dura” (Silvia Martínez García, comunicación personal)⁶⁷.

Además, son de sobra conocidos los episodios de violencia que acompañaron la carrera, por ejemplo, de Guns N’ Roses. Varios de sus videos fueron acusados de contener excesivos elementos violentos (Gow 1990)⁶⁸ y sus giras fueron famosas también por sus destrozos de habitaciones de hotel, amenazas y agresiones físicas a políticos o policías y altercados en los conciertos que se saldaron con heridos y muertos. En alguna ocasión hubo incluso alguna condena judicial contra Axl Rose⁶⁹.

El mundo de drogas y violencia de la banda sonora del meme es distinto. Las imágenes de “Metallica Norteña” muestran una *performance* de “Master of Puppets” de Metallica. Pero su música, el narcocorrido “La cruz de marihuana”, no relata la épica hedonista de la experiencia límite de los conciertos heavy; sino la heroicidad trágica (y kitsch) de los capos de la droga. El Máster es ahora “El Patrón”, el todopoderoso capo capaz de corromper y controlarlo todo a su antojo. Es él quien ahora mueve los hilos de su elenco de marionetas que está integrado no solo por adictos, sino también por los responsables del poder político, policiaco, mediático, económico, militar, cultural, musical, etc. Él es el nuevo modelo de éxito que amplias franjas de jóvenes sin futuro pretenden emular. El nuevo Máster vive también siempre al límite. Pero su riesgo mortal no yace en la posibilidad de una sobredosis letal, sino en enfrentar su destino trágico en una emboscada o tiroteo contra la autoridad o un cartel rival.

La estrepitosa contracultura juvenil de los años setenta sacude la vigorosa *performance* de The Who en “The Who - Como me duele”. Sin embargo, ese grito-*performance* de identidad juvenil de aquellos años ahora le da cuerpo y espacio a la voz de Valentín Elizalde: un joven cantante aclamado por su público que no murió de sobredosis a los 27 años como Hendrix, Joplin u otros tantos compañeros de generación de The Who. A él no lo mataron las sustancias activas de la droga, sino sus sicarios, los operadores de su distribución con los que mantuvo oscuras relaciones. Mientras el Grupo Exterminador le canta al “patrón” su cruz de marihuana, Valentín Elizalde es asesinado quizá por no querer cantarle o quizá por cantar la canción equivocada⁷⁰.

⁶⁷ Para un estudio de la escena heavy en Barcelona en los años noventa véase Martínez García 2006.

⁶⁸ En un primer momento, la MTV se negó a transmitir el video de “Welcome to the Jungle” por su violencia.

⁶⁹ Se dice que estos incidentes tenían mucho de provocación mediática estratégica.

⁷⁰ Nunca se aclararon las causas precisas de su asesinato. Sin embargo, el *modus operandi* y el tipo de armas usados fueron los mismos de crímenes similares perpetrados por el narco. Se especulan varias causas posibles: que se negó a cantar en una fiesta de un capo; que tenía relaciones con la mujer de un narco; que su canción *A mis enemigos* era un mensaje del líder del cartel de Sinaloa, Joaquín el

Como se ha mencionado, “La culebra”, la canción que aparece en el meme “Guns/ La culebra”, sonaba mientras se perpetuaba el magnicidio más perturbador del México de finales del siglo XX⁷¹. El histrionismo de Axl Rose no hace sino amplificar la grotesca tragedia que vivió el país norteamericano durante esos años: varios magnicidios políticos, levantamientos guerrilleros, detenciones y venganzas políticas, derrumbe económico, etcétera.

“El Sinaloense” es un himno identitario de una región de México que fue compuesto mucho tiempo antes que esta se convirtiera en el enclave de uno de los carteles de la droga más peligrosos del mundo. Ahora, en esa zona, los narcocorridos juegan un papel fundamental “como resolución poética a un orden social marcado por la violencia” (De la Garza 2008). El vigoroso baile de contacto con el que Korn estremece a su público al son de esta canción, es una alegoría bastante irónica de la violencia cotidiana que sufren los habitantes de la región.

Asimismo, las bandas de cumbia villera que se asocian a imágenes de grupos como Guns N’ Roses en algunos de estos memes, suelen ser duramente señaladas por sus canciones sexistas y misóginas y por incitar a la violencia (Cragnolini 2006; Vila y Semán 2006). Curiosamente, estos valores no son muy distintos a los que portan algunas bandas de rock. La diferencia está en la normalización social o hábito de épica que envuelve a cada uno de estos mundos. Mientras que los sudamericanos son juzgados simplemente como criminales, las actitudes de las bandas norteamericanas o europeas en ocasiones son valoradas como parte de las excentricidades de los *rock stars*. La diferencia la marca la jerarquía del texto mayor y texto en el que se inserta cada discurso audiovisual, y la ideología hegemónica por la que navega.

4. CONCLUSIONES

En este trabajo he presentado una definición y mecanismos básicos de los internet memes en general y su lugar en la cultura digital participativa de nuestros días. Uno de los elementos nodales de las conversaciones meméticas es el *punctum*: el elemento de incoherencia lógica en el que descansa el mecanismo de humor o atracción de cada meme. En el análisis del videomeme musical *Cover Heavy-Cumbia* se ha señalado que el *punctum* se sostiene por los diferentes tipos de sincronización entre música e imágenes de elementos provenientes de fuentes diversas e incompatibles. De entre los mecanismos que hemos señalado destacan la sincronización efectora (directa, metonímica, funcional, fina y gruesa), la coadyuvante (por acoplamiento o fraseo); la comunicativa (de control o de exhibición, ya sea interpeladora o estética); la de interacción con la audiencia y la estructurante. A su vez, se han señalado las principales funciones y momentos del *punctum*, entre los que destacan la captación; retención; continuidad y eficacia; inmersión e hipermediación; la función lúdica y el contrapunto cognitivo. Este último permite la construcción de *cortos circuitos* meméticos o la coexistencia de discursos contradictorios que jamás llegan a conciliarse o sintetizarse de manera lógica.

Se señaló cómo en la cultura digital participativa tienden a construirse jerarquías valorativas entre los elementos del meme. Las imágenes de rock angloparlante por lo regular son consideradas como de rango estético mayor en relación con la música popular latinoamericana, que tiende a considerarse de nivel inferior. Otro aspecto abordado es la capacidad de cada meme de propiciar *reflexividad* cuando critican algún aspecto de las fuentes originales

Chapo Guzmán, dirigido al cartel rival Los Zetas y estos ajustaron cuentas con el mensajero, o bien, que alguien usó esa misma canción para hacer un video con fotografías de asesinados por el narcotráfico, y los autores de esas matanzas ajustaron cuentas con el cantante (De la Garza 2008: 174).

⁷¹ Véase la nota 24.

de los elementos que lo componen; o bien *discursividad* que permite construir mensajes que van más allá de sus componentes, como discursos etarios. Finalmente, otro punto interesante es la articulación o repulsión de imaginarios de violencia vinculados al rock duro o a la narcocultura mexicana evocados por cada componente de cada una de las remezclas, y que forman parte de uno de los argumentos principales de la conversación memética⁷².

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, ROLAND

2009 *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.

BOLTER, DAVID, Y RICHARD GRUSIN

1999 *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

CHION, MICHEL

1993 *La Audiovisión : introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.

COX, ARNIE

2001 “The mimetic hypothesis and embodied musical meaning”. *Musicae scientiae*, V/2, pp. 195-212. DOI: 10.1177/102986490100500204

2011 “Embodying Music: Principles of the Mimetic Hypothesis”. *Music Theory Online* XVII/2. <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.2/mto.11.17.2.cox.html> [acceso: 23 de junio de 2020].

CRAGNOLINI, ALEJANDRA

2006 “Articulaciones entre violencia social, significativo sonoro y subjetividad: la cumbia “villera”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10.

CROSS, IAN

2010 “La música en la cultura y la evolución”. *Epistemos*, I/1, pp. 9-17. DOI: 10.21932/epistemos.1.2700.0

DAVID ALVARADO

2008 “Ma[s]ter of Puppets - Tributo a Metallica por Tigres del Norte”. YouTube. 6 de febrero de 2008. www.youtube.com/watch?v=alAMUA3Homc.

DAWKINS, RICHARD

1989 *The Selfish Gene*. Nueva York: Oxford University Press.

DE LA GARZA, MARÍA LUISA

2008 “Hobbes en Sinaloa, o del corrido como resolución poética a un orden social marcado por la violencia”. *LiminaR*, VI/2, pp. 168-176. DOI: 10.29043/liminar.v6i2.289

ECHOES2131

2009 “The Who - Como me duele”. YouTube. 6 de mayo de 2009. www.youtube.com/watch?v=x9PQ5r7obWI.

GOW, JOE

1990 “The relationship between violent and sexual images and the popularity of music videos”. *Popular Music and Society*, XIV/4, pp. 1-9. DOI: 10.1080/03007769008591409

GUNKEL, DAVID

2016 *Of Remixology: Ethics and Aesthetics after Remix*. Edición Kindle. Cambridge: MIT Press.

⁷² Este trabajo, al concentrarse en un videomeme musical –en donde la música es su elemento fundamental–, no puede decir nada respecto del papel de la música en la memética en general. Agradezco a las personas que ejercieron anónimamente como pares evaluadores por esta y todas las observaciones oportunas que hicieron a la primera versión de este artículo.

IRWIN, WILLIAM (ED.)

2009 *Metallica and Philosophy: A Crash Course in Brain Surgery*. Hoboken, Nueva Jersey: John Wiley & Sons.

JENKINS, HENRY, SAM FORD, Y JOSHUA GREEN

2015 *Cultura transmedia: la creación de contenido y valor en una cultura en red*. Edición Kindle. Barcelona: Gedisa.

JENSENIUS, ALEXANDER REFSUM, MARCELO M. WANDERLEY, ROLF GODØY, Y MARC LEMAN

2010 "Musical gestures: Concepts and Methods in Research", *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*. Rolf Inge Godøy y Marc Leman (editores), Londres, Nueva York: Routledge, pp. 12-35.

KENDON, ADAM

2010 *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press.

KING, PAUL

198 "Heavy metal music and drug abuse in adolescents". *Postgraduate Medicine*, LXXXIII/5, pp. 295-304. DOI: 10.1080/00325481.1988.11700240

LEMAN, MARC, Y ROLF INGE GODØY

2010 "Why Study Musical Gestures?", *Musical Gestures. Sound, Movement and Meaning*, Rolf Inge Godøy y Marc Leman (editores), Londres, Nueva York: Routledge, pp. 3-11.

LÓPEZ-CANO, RUBÉN

2006 "What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach". Ponencia presentada en *L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche*. Bolonia, 23-25 de febrero de 2006.

2008 "Che tipo di affordances sono le affordances musicali? Una prospettiva semiotica", *L'ascolto musicale: condotte, pratiche, grammatiche*, Daniele Barbieri, Luca Marconi y Francesco Spampinato (editores), Lucca: LIM, pp. 43-54.

2009 "Música, cuerpo, mente extendida y experiencia artística: la gesticulación de Keith Jarrett en su Tokyo '84 Encore", *La experiencia artística y la cognición musical. Actas de la VIII reunión anual de la SACCoM*. Buenos Aires: Saccom.

2018 *Música dispersa. Apropiación, influencias, robos y remix en la era de la escucha digital*. Barcelona: Musikeon.

MARINO, GABRIELE

2015 "Semiotics of spreadability: A systematic approach to Internet memes and virality". *Punctum. International Journal of Semiotics*, I/1, pp. 43-66. DOI: 10.18680/hss.2015.0004

MARKERT, JOHN

2001 "Sing a Song of Drug Use-Abuse: Four Decades of Drug Lyrics in Popular Music-From the Sixties through the Nineties". *Sociological Inquiry*, LXXI/2, pp. 194-220. DOI: 10.1111/j.1475-682X.2001.tb01108.x

MARTÍNEZ GARCÍA, SILVIA

2006 "La production de genres: analyses depuis les périphéries du heavy metal". *Volume!. La revue des musiques populaires*, V/2, pp. 91-113. DOI: 10.4000/volume.514

MENDÍVIL, JULIO

2013 "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El Oído Pensante* 1 (2). <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2959> [acceso: 23 de junio de 2020].

MIDDLETON, KIM

2012 "Remix video and the crisis of the humanities". *Transformative Works and Cultures*, V/9. DOI: 10.3983/twc.2012.0349

MILNER, RYAN

2016 *The World Made Meme. Public Conversations and Participatory Media*. Cambridge, Massachusetts y Londres: MIT Press.

NAVAS, EDUARDO

2010 “Regressive and Reflexive Mashups in Sampling Culture”, *Mashup Cultures*, Stefan Sonvilla-Weiss (editor). Nueva York: Springer, pp. 157-177.

2012 *Remix Theory: The Aesthetics of Sampling*. Viena y Nueva York: Springer.

PEÑALBA ACITORES, ALICIA

2011 “Towards a theory of proprioception as a bodily basis for consciousness in music”, *Music and consciousness: Philosophical, psychological, and cultural perspectives*, David Clarke y Eric Clarke (editores). Nueva York: Oxford University Press, pp. 215-230.

PETRIDIS, ALEXIS

2017 ““Columbine Destroyed My Entire Career”: Marilyn Manson on the Perils of Being the Lord of Darkness”. *The Guardian*, 21 de septiembre de 2017, sec. Music. <https://www.theguardian.com/music/2017/sep/21/columbine-destroyed-my-entire-career-marilyn-manson-on-the-perils-of-being-the-lord-of-darkness>.

ROCK.COM.AR

2002 “Los países que caen en desgracia escuchan cumbia”. 9 de marzo de 2002. <http://rock.com.ar/notas/los-paises-que-caen-en-desgracia-escuchan-cumbia> [acceso: 23 de junio de 2020].

RODRIGUEZ, ÁNGEL

2001 *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Paidós.

RUSHKOFF, DOUGLAS

1996 *Media Virus!: Hidden Agendas in Popular Culture*. Nueva York: Ballantine Books.

SALAZAR86

2007a. “Slipknot - El Sauce y La Palma (Eslicnot)”. YouTube. 13 de junio de 2007. www.youtube.com/watch?v=vjV8KuAiGYk.

2007b. “KoRn - El Sinaloense (Maíz, El Recodo Cover)”. YouTube. 15 de septiembre de 2007. www.youtube.com/watch?v=LgSbACZZpw.

SHIFMAN, LIMOR

2014 *Memes in Digital Culture*. Edición Kindle. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

SOARES, THIAGO

2017 *Ninguém é perfeito e a vida é assim. A música brega em Pernambuco*. Recife: Outros Críticos.

SOLON, OLIVIA

2013 “Richard Dawkins on the internet’s hijacking of the word “meme””. Wired UK. 2013. www.wired.co.uk/news/archive/2013-06/20/richard-dawkins-memes [acceso: 23 de junio de 2020].

STEPHENSON, NEAL

1993 *Snow Crash*. Nueva York y Londres: Bantam Books.

STUESSY, JOE

1994 “When the Music Teacher Meets Metallica”, *Music Educators Journal* LXXX/4, pp. 28-32. DOI: 10.2307/3398727

VILA, PABLO, Y PABLO SEMÁN

2006 “La conflictividad de género en la cumbia villera”. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 10.

WIGGINS, BRADLEY, Y BRET BOWERS

2014 “Memes as Genre: A Structural Analysis of the Memescape”. *New Media & Society* XVII/11, pp. 1886-1906. DOI: 10.1177/1461444814535194

YÚDICE, GEORGE

2017 “Músicas plebeyas”, *Memorias, saberes y redes de las culturas populares en América Latina*, Graciela Maglia y Leonor Hernández Fox (editoras). Bogotá: Universidad Externado de Colombia, pp. 105-148.

ŽIŽEK, SLAVOJ

2006 *The Parallax View*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.